

Murdoch I. The Unicorn / Iris Murdoch. – N.Y. : Penguin Books, 1987. – 272 pp.

The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images (The Archive for Research in Archetypal Symbolism) / Ami Ronnenberg, Kathleen Martin (eds.). – Cologne : Taschen, 2010. – 810 pp.

The Grove Encyclopedia of Decorative Arts / Gordon Campbell (ed.). – Vol. 2. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – 648 pp.

ЦВЕТ КАК МЕТАФОРА ЖИЗНИ В РАССКАЗЕ А. БАЙЕТТ «КИТАЙСКИЙ ОМАР»

А.В. Глебова

*Научный руководитель: Е.С. Пургина,
кандидат филологических наук, доцент (УрФУ)*

Творческой манере Антонии Байетт, как отмечают исследователи, присуща особая «яркая чувственность» [Campbell 2004: 169] языка, ее проза практически осязаема и очень сильно визуализирована. Большое внимание уделяется фактуре, форме, цвету: палитра иной раз способна поразить воображение читателя. Набор полутонов и оттенков так разнообразен и широк, что порой наводит на мысль не о литературе, а о живописи, внезапно воплотившейся в слове.

Особенно отчетливо это свойство выступает в сборнике «Истории Матисса», опубликованном в 1993 г. Он объединяет три рассказа: «Лодыжки медузы», «Произведение искусства» и «Китайский омар». Все они разрабатывают сходные темы, и, помимо этого, во всех них присутствует лейтмотивный образ картин А. Матисса, а в связи с этим – определенная цветовая гамма.

Несмотря на то что рассказы, несомненно, образуют некое смысловое единство и органически дополняют друг друга как на идейном, так и на образном уровне, мы бы хотели подробно остановиться именно на последнем. Рассказ «Китайский омар» является для «маленькой трилогии» А. Байетт кульминацией, своего рода пуантом. Он характеризуется особой эмоциональной напряженностью, подготовленной, впрочем, двумя предыдущими произведениями. Любопытной также представляется его композиция, построенная таким образом, что неподготовленный читатель мог бы невзначай попасться в ловушку и посетовать на смысловую незаконченность рассказа. Если поначалу мы внимательно следим за разговором двух профессоров, пытаюсь выяснить, действительно ли преподаватель и художник Перри Дисс виновен в том, в чем обвиняет его малограмотное и путаное письмо его студентки Пегги Ноллетт – в сексуальных домогательствах и непрофессионализме, – то в определенный момент текст меняет фокус, и наше внимание сосредотачивается на внутреннем мире персонажей, их душевных

переживаниях.

Рассказ открывается подробным и очень красочным описанием ресторана, куда главная героиня, профессор Герда Химмельблау, получив письмо Пегги Ноллетт, приходит на встречу с Перри Диссом. Темно-зеленый, желтоватый, ярко-нефритовый, бронзовый, красный, золотой, сине-зеленый, густо-алый, свирепо-изумрудный, черный, жемчужный, оранжевато-розоватый – и это еще не все оттенки, использованные в описании интерьера китайского ресторана. Примечательно, что все эти цвета – яркие, броские, насыщенные порой до напряжения, даже агрессии. Так, по крайней мере, порой может восприниматься восточная пестрота с точки зрения европейца. Заметим, что этот ориентальный мотив тоже был подготовлен: в рассказе «Произведение искусства» упоминаются «корейский воздушный змей, красно-коричневый, желтый, синий, зеленый и алый» и «китайские шелковые ершики для чистки курительной трубки в виде птиц, хохлатых, красующихся своими длинными хвостами: одна преимущественно малиновая, с желтым и аквамариновым хохолком, а другая – сине-зеленая» [Byatt: electronic resource] (здесь и далее английское издание произведения А. Байетт цитируется в нашем переводе. – А.Г.). Эти предметы являются не просто деталями интерьера: их обладатель, художник Робин Деннисон, исповедует настоящий «культ цвета» [Byatt: electronic resource].

То же экзотическое, языческое ощущает Герда Химмельблау в атмосфере китайского ресторана. Следует заметить, что в китайской культуре цвету придается особое значение: он непременно символичен [Дубкова: электрон. ресурс]. Сходным образом и цвета в рассказе служат не только и не столько фоном и интерьером, сколько символами, а также являются средствами выражения психологизма; точнее даже было бы сказать, что они не коррелируют с внутренним состоянием персонажей, а создают его, управляют им. Цвет не только иллюстрирует размышления о сути искусства, но сам факт сакрализации цвета придает ему даже более глубокое измерение, выводит его на уровень постановки «вечных вопросов».

Центральный символ текста – омар – предстает перед читателем уже на первой странице и описан следующим образом: блестящий, иссиня-черный, агонизирующий, он помещен в середину футляра из лакированного черного дерева, и, глядя на него, Герда ощущает боль этого существа «каждой своей косточкой» [Байетт: электрон. ресурс]. Так вводится мотив страдания, смерти; на этом этапе повествования он еще не развит, но читатель уже настораживается, начинает чувствовать напряжение. Сам по себе, однако же, черный цвет не ассоциируется со смертью, только с различными отрицательными эмоциями; черный цвет

еще относится к жизни. Противопоставлены ему блеклый, жемчужный и, наконец, белый.

По мере того как разговор о студентке, чей творческий проект состоит в искажении картин Матисса, перерастает в дискуссию на тему искусства, истинного таланта и бездарности, оба собеседника оказываются все сильнее лично и до глубины души затронуты этим обсуждением, вызывающим у них разные, но схожие по настроению воспоминания и ассоциации. Когда спор персонажей выходит на тему самоубийства, она оказывается слишком знакомой обоим; в какой-то момент они обретают взаимопонимание, и метафорическое сравнение психологического состояния человека, собирающегося покончить с собой, с нахождением «в белом ящике, белой комнате, без дверей и окон, ...как в ледяной глыбе», которое приводит Перри Дисс, оказывается понятной Герде Химмельблау.

Герда вспоминает о своей подруге Кей, которая свела счеты с жизнью после смерти своей дочери. Невольно напрашивается параллель со сказкой Г.Х. Андерсена «Снежная королева» – можно предположить, что здесь действительно заложена аллюзия и Кей, после постигшей ее трагедии, как мальчик Кай из сказки, теряет способность видеть мир в его полноте; при встрече с Гердой она смотрит на подругу «недобро, даже злобно», так как оказалась в той самой «белой комнате», в глыбе льда, после чего другие люди и цвета перестали для нее существовать. Предположение об аллюзии кажется нам убедительным еще и потому, что в оригинале написание имен Кей – Кай совпадает (*Kay*).

О жизни Перри Дисса у нас, читателей, есть только обрывочные сведения, но мы получаем намек, что именно творчество Матисса с его «тихой благодатью», «*luxe, calme et volupté*» [Byatt: electronic resource], некогда спасло его от полной изоляции внутри белой комнаты. Поэтому его почти религиозная вера в искусство, в краски, в цвета (вспомним Робина из рассказа «Произведение искусства» с его культом) происходит не просто от любви к комфорту и удовольствиям, а от страданий, жизненных трагедий. «Наслаждение – это просто жизнь, доктор, но у большинства из нас ее нет, или ее немного, или в ней все перепутано, поэтому, увидев эти краски – синие, розовые, оранжевые, пунцовые, – нам следует пасть ниц и усердно молиться. Потому что это – истина» [Байетт: электрон. ресурс], – говорит он.

Душевное состояние Герды в тяжелое для нее время формулируется так: «Мир обесцвечивался, и единственным пятном на его белизне было ее собственное сознание». Белый цвет – отсутствие цвета – воплощает смерть; яркие цвета, напротив, обозначают жизнь. Жизнь – в насыщенных красках на полотнах Матисса, жизнь – в пестром интерьере китайского

ресторана, и омар в черном футляре будет иссиня-черным, лишь пока он жив. Лицу Пегги Ноллетт, «бледному как очищенная картошка», визуально противопоставлены «золотые апельсины, розовые руки и ноги, изгиб синего чехла от скрипки, и все это – в черной комнате» [Байетт: электрон. ресурс]. В финале рассказа к Герде, чья фамилия в переводе с немецкого также означает цвет – «небесно-голубой», возвращаются силы жить. Таким образом провозглашается могущество искусства – и цвета, ведь и первое, и второе требуют важного качества, которое А. Байетт указывает в посвящении, предпосланном сборнику: умения «смотреть на вещи медленно» [Byatt: electronic resource].

Список литературы

Байетт А.С. Китайский омар / А.С. Байетт [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/151486/read> (дата обращения: 29.01.2013).

Дубкова О.В. Цвет в китайском языке и культуре / О.В. Дубкова [электрон. ресурс] – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics4/dubkova-04.htm> (дата обращения: 29.01.2013).

Byatt A.S. The Matisse Stories / A.S. Byatt [electronic resource]. – Mode of access: <http://coollib.net/b/212049/read> (дата обращения: 29.01.2013).

Campbell J. A.S. Byatt and Heliotropic Imagination / J. Campbell. – Ontario : Wilfrid Laurier University Press, 2004. – 310 pp.

ПОЛИЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА РОМАНА А. КАРТЕР «НОЧИ В ЦИРКЕ»

Л.П. Коновалова

*Научный руководитель: Ю.Н. Сысоева,
кандидат филологических наук, доцент (ВГСПУ)*

В литературе последних десятилетий XX века происходит значительное переосмысление жанровых канонов. В.А. Пестерев, размышляя о модификациях романной формы, утверждает, что современный роман – это «синкретическая форма», которая возникает вследствие синтеза разнородных начал и «переплетения» жанровых черт [Пестерев 1999: 22]. Очевидно, что одной из причин жанровой полифонии является симультанное использование приемов «массовой» литературы и высокоинтеллектуальной прозы. Английская писательница Анжела Картер в своих романах органически сочетает развлекательное и серьезное, фантастическое и ироническое. Анализ романа Картер «Ночи в цирке» (1984) позволяет выявить синтетическую жанровую природу ее произведений.

Основу сюжета романа составляет любовно-авантюрная история воздушной акробатки Феверс. Вся ее жизнь – непрестанное движение и